

Semblanza de William Congdon

Nieves Acedo

Unos días antes de la muerte de William Congdon, en abril de 1998, en una entrevista realizada para la televisión italiana, un periodista le preguntaba por la misión que cada persona tiene en la tierra. “Descubrir el misterio que soy. Que somos cada uno”, contestaba el pintor norteamericano.

Esta respuesta breve a una pregunta ambiciosa puede dar la clave para entender su trayectoria como movida por un afán continuo, insaciable, de descubrir su propio ser-artista. La persecución de la pintura le hizo habitar la precariedad de una existencia de caminante, siempre en la encrucijada: entre América y Europa, entre el éxito y el fracaso, entre la creación y la nada, el saber y la ignorancia, el amor y el abandono.

FORMACIÓN. 1912–1945

Estados Unidos es en William Congdon la raíz. Aun cuando fue alejándose poco a poco del país, siempre se consideró americano. Un estadounidense en Europa, exiliado voluntario por disidencia cultural de su patria amada. Mientras vivió en su país natal, se movió entre dos polos contradictorios, la tradición puritana de Rhode Island y la diversidad de Nueva York. Entre las dos américas, en un punto de equilibrio, se sitúa el artista.

El primero de estos dos escenarios gira en torno a Providence, donde nació el 14 de abril de 1912 en el seno de una familia que encarnaba los más arraigados valores norteamericanos. Era el segundo de los cinco hijos varones de Gilbert Maurice y Caroline Grosvenor Congdon. Sus antepasados estuvieron entre los que, en la Inglaterra de Isabel I, concibieron un ideal de sociedad pura y se lanzaron al Nuevo Mundo en busca de



una tierra virgen para desarrollarlo, en la época de la llegada a Massachussets del *May Flower*. El ideal puritano se transmitió hasta los padres de Congdon gracias al celo y a la continuada prosperidad de una familia de industriales.

En un entorno de hombres ejemplares y mujeres afectuosas, Bill resultó de una sensibilidad que le hizo sentirse diferente desde sus primeros años. La diferencia —experimentada bien como complejo, bien como rebeldía— le llevó a desarrollar una animadversión interna ante todo lo que representaba el puritanismo, si bien en su carácter quedó un algo de objetividad, de necesidad de orden y lógica, que debía a sus orígenes.

En cualquier caso, tras la apariencia feliz y pacífica de la relación con la familia, en su adolescencia y juventud, Congdon vivió dramáticamente estas contradicciones. El carácter alegre y afectuoso del joven no era, sin embargo, dado a sembrar discordias. La estrategia habitual, seguida durante toda su vida, no fue arrancarse violentamente de unos lazos establecidos, sino buscar refugio y apoyo en alguna persona que le permitiera crear un submundo en el que respirar. En los años de infancia encontró amparo en su hermano Gilbert, un año mayor que él. El mismo Gilbert le presentó, ya en la Universidad de Yale, a un compañero de clase, Tom Bladgen, que supuso el principal punto de apoyo para Bill hasta la Segunda Guerra Mundial. Congdon llamó más tarde a Gilbert y a Tom sus primeros *ángeles*. De ángeles como éstos no pudo prescindir nunca.

En un plano distinto, también en los años de convivencia familiar, se desarrolló su homosexualidad, vivida siempre con tintes dramáticos. Nunca descendió a declaraciones sobre el particular. Pero sí aparece, desde sus inicios en Yale, sumergido en la lectura de las obras

de Freud o de cualquier otro que arrojase algo de luz sobre su conflicto interior. Las relaciones emocionales, en las que el temor y el deseo eran las dos caras de una misma moneda, le golpeaban con violencia y fueron para Congdon fuente de sufrimiento hasta el final de su vida.

En Yale habían estudiado su padre y su abuelo. Un año antes que él se matriculaba Gilbert. William Congdon comenzó en 1930, con escaso entusiasmo, estudios de literatura inglesa y española. A pesar de que, mucho tiempo después, recordara sus años en la universidad como un periodo sin creatividad en el que se limitó a seguir el molde familiar (las únicas clases que llamaron su atención fueron las de poesía inglesa del siglo XIX), fue entonces cuando comenzó a desarrollar de un modo libre el interés por el arte que le habían inculcado en el refinado ambiente familiar. La música y el teatro fueron los primeros campos de su elección. La relación con las artes plásticas, sin embargo, surgió sólo con ocasión de su amistad con Bladgen. En una entrevista concedida en 1990 a Rodolfo Balzarotti el mismo Bladgen dibujaba a grandes rasgos aquellos años de relación con Congdon, quien con el simple interés de compartir las aficiones de su amigo, compaginó en sus ratos libres la práctica de la pintura con la asistencia a conciertos y representaciones teatrales.

Al terminar sus estudios en Yale en 1934 acompañó durante un año a Tom en los cursos de pintura que frecuentaba en la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, y durante dos veranos consecutivos asistieron juntos a la escuela de Henry Hensche en Provincetown. Además, esporádicamente, los dos amigos se acercaban a las galerías y a los museos de Nueva York. Los dibujos

de Bill llamaron rápidamente la atención de sus discípulos, y pronto las clases dejaron de ser una afición a la que le había llevado la camaradería, para adquirir cuerpo de oficio. Comenzó entonces a plantearse seriamente la dedicación al arte y asistió, por cuenta propia, a las clases de dibujo y modelado de George Demetrios en Boston. A propósito de los cursos con Demetrios tuvo que librar la primera batalla por la conquista del arte en el seno familiar, con su padre como adversario y Tom Bladgen como aliado. La decisión de William de convertirse en un artista fue aceptada con muchas reservas por sus progenitores. No obstante, le ayudaron a establecer un estudio en Lakeville (Connecticut), donde inició su carrera como escultor.

Desde el punto de vista de su obra posterior, el aprendizaje con Hensche o Demetrios y los años de modelado son la base de todo su desarrollo. Henry Hensche era profesor en la escuela de Provincetown, y había sido fiel discípulo de Charles Hawthorne, uno de los fundadores de la ciudad como colonia artística. Sus enseñanzas se basaban en el color. Hensche hacía pintar a sus alumnos al aire libre, y les animaba a profundizar en la relación interna de las áreas cromáticas. Allí comenzó Congdon a utilizar la espátula como principal instrumento, una de las características que más determinan el desarrollo de su obra.

Sin embargo, según el mismo artista, la primera persona que ejerció verdaderamente como su maestro fue Georges Demetrios, con quien estudió dibujo y modelado. El profesor de origen griego sometía a sus alumnos a una férrea disciplina que constituía una verdadera educación del modo de mirar y de dibujar. Con él trabajó William incansablemente durante dos años, dibujando diariamente uno y otro modelo, hasta que la

mano obedecía perfectamente al ojo, hasta que mano y ojo eran uno. Demetrios buscaba la tensión y la vida del dibujo. No permitía el reposo a sus modelos para impedir el reposo de la mirada, forzando los cuerpos hasta el límite de lo posible. El nervio y el dinamismo de las líneas de Congdon han de ponerse en relación con este aprendizaje.

El trabajo sobre el barro, con el cuchillo y el punzón, el tratamiento tridimensional de las masas que desarrolló en sus años de estudio de modelado con Demetrios y posteriormente en su taller de Lakeville están igualmente presentes en toda su obra.

Se pueden considerar estos años treinta como su periodo de aprendizaje, que solamente dio fruto cuando la técnica se interiorizó en un verdadero proceso creativo. Con propiedad, sólo se puede empezar a hablar de estilo en Congdon a partir de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando volvió del Viejo Continente convertido en pintor.

Congdon había aprendido a mirar hacia Europa en el entorno social de su familia, que dependía cultural y espiritualmente de ella. Las clases de literatura y la intelectualidad de Yale respiraban, asimismo, europeísmo. Sin embargo, no tuvo una verdadera experiencia personal del continente hasta que lo vio inmerso en la locura de la Segunda Guerra Mundial. Dado su pacifismo, eludió el ejército y se alistó como voluntario conductor de ambulancias del American Field Service. Al descubrimiento de Europa se unió el encuentro con un yo desconocido, que se crecía, lleno de fortaleza y de generosidad, al entrar en contacto con el sufrimiento ajeno. La doble revelación estuvo vinculada al nacimiento del Congdon pintor, en relación estrecha con la crisis espiritual que supusieron sus vivencias de entonces. Al

volante de su ambulancia, o ayudando en los hospitales civiles, acompañó a la Octava Armada Británica en su avance hacia el norte, desde África, por Italia, hasta penetrar en Alemania. La mayor parte del tiempo transcurrió en la península italiana, que recorrió lentamente, atravesando ciudades destruidas, habitadas por una población que sufría perpleja el paso de una ocupación a otra. El recorrido por la península le marcó y le vinculó a esta tierra para el resto de sus días. A la vez, supuso la interiorización de su etapa de aprendizaje y la asimilación en clave poética de todas las experiencias pasadas y presentes. Mientras recogía moribundos en los campos de batalla nacía Congdon como artista.

De un modo especial, en la labor de desmantelamiento del campo de concentración de Bergen Belsen se puede hallar el momento catalizador de toda la experiencia de guerra congdoniana. Allí vio la aberración y el absurdo alcanzar límites de horror insospechados, y su mirada de pintor se coloreó para siempre con tintes apocalípticos. En medio de los durísimos trabajos realizados en el campo, orientados directamente a procurar la supervivencia de miles de personas abandonadas al hambre, Congdon hizo algunos de sus mejores dibujos de guerra. La visión y la experiencia de todo aquello le impulsó inevitablemente al arte, de modo que, aunque aquellos dibujos puedan parecer sólo ensayos de tendencia documental, expresan en gran parte el despertar de una nueva mirada, y de su actitud de artista ante la vida, particularmente ante el sufrimiento. A este propósito cabe recordar el relato que él mismo hace del nacimiento de *Morgen Tod*, un dibujo con el que reaccionó ante el conocimiento de la muerte inevitable de una prisionera. Después de intentar que le dieran de comer y habiendo comprobado que su organismo rechazaba el

alimento, al ver que no había nada que hacer, se sentó a retratarla. La mujer, consciente de ambos hechos —la inminencia de su muerte y la presencia del hombre que la dibujaba— empleó sus últimas fuerzas en levantar el brazo para colocarse el cabello (S. B. GALLI, 1995, p. 126). A simple vista, la anécdota podría parecer ingenua y casi frívola. Sin embargo, la acción de Congdon se puede entender también como fruto de una intuición poderosa, capaz de descubrir al hombre en medio del abismo de la inhumanidad. Se podría decir que la actividad pictórica fue para Congdon un modo de prolongar, a lo largo de más de cuarenta años, la actitud límite con que respondió entonces ante la locura y la muerte.

Entre 1942 y 1945, siguiendo con su ambulancia el movimiento continuo del frente, hubo de limitarse a llenar cuadernos de dibujo. De modo natural, se encontró cómodo en la libertad de trabajar una superficie bidimensional en sí misma y no necesitó volver a la escultura cuando regresó a América. La pintura se adaptaba mejor a su espontaneidad, y cambió de medio definitivamente. El artista que volvió a Estados Unidos no era el mismo. A partir de entonces, su pintura se desarrolló sobre los lazos tendidos con el Viejo Continente.

ÉXITO. 1945–1959

Finalizada la contienda, Congdon continuó en Italia aún por dos años, colaborando en una misión cuáquera en el norte del país antes de establecer un estudio en Capri, con estancias intermitentes en Estados Unidos. Entonces comienza la verdadera historia de su pintura. Son tiempos de experimentación en los que se va definiendo un modo de hacer. En un primer momento trabaja con tinta, gouache y pastel simultáneamente,

como se aprecia en sus pinturas de Capri, Nápoles y Providence. Utiliza todos los medios a su alcance para la configuración del cuadro, si bien esto no le resta inmediatez. El color y el dibujo juegan en la superficie, relacionándose libremente. Cada uno, con igual intensidad y fuerza, actúa en paralelo en la formación de la imagen, fieles a sus respectivas funciones, coincidiendo en ocasiones en un mismo elemento, pero la mayoría de las veces, de modo independiente. En estas obras ha abandonado ya la figura humana, que protagonizara su obra anterior, y se centra en los edificios o en las visiones de la ciudad como lugar de habitación y personificación del mismo hombre. Consciente o no de ello, Congdon bebe con libertad de las obras de otros artistas, incorporando para el dibujo modos de hacer de Klee, que siempre le había interesado, o de Dubuffet, recién descubierto en su primera exposición en París; descomponiendo los tonos como hacía Braque o incorporando el novedoso *dripping* como modo de aplicación del color. A través de todo ello va buscando su propia manera.

Se ha dicho que el segundo escenario de la vida estadounidense de Congdon fue Nueva York. Allí se trasladó cuando, convertido al arte de un modo más radical tras la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, se vio impulsado a librar una nueva lucha en su entorno familiar. La ruptura que sobrevino le permitió establecerse como pintor en el microcosmos de aquella ciudad. En Nueva York se daban cita la juventud, la fuerza y la apertura de una América rompedora, campo de cultivo para la aventura artística en la que la generación salida de las cenizas del desastre se iba a embarcar. Esta nueva América, el coloso que se levantaba sobre las ruinas de Europa, fue, incluso después de haber abandonado

definitivamente el país, un punto de referencia para el pintor.

Sin embargo, la ciudad de la que Congdon se nutría no tenía su centro en la calle Ocho, en The Club o en la Betty Parsons Gallery sino más bien en los barrios bajos que hacían de la urbe símbolo por excelencia de la mezcla de miseria y desarrollo. Nueva York fue la primera ciudad que Congdon vivió como artista, su primer *lugar*. Quiso penetrar en su esencia viviendo en el corazón del Bowery, uno de los barrios más pobres, para ahondar, acaso, en la crisis de la que había nacido su primera pintura durante la guerra.

En las pinturas de 1948 Congdon continúa definiendo su técnica. En el Bowery elabora sus primeras vistas de la ciudad desde un punto de vista casi aéreo. La yuxtaposición de facetas de color de modo rítmico se complementa con un dibujo intrincado que sugiere, de modo infantil, la sucesión de los edificios. La línea del horizonte prácticamente coincide con la parte superior del lienzo. A veces centra la mirada en un elemento de la ciudad, una sucesión de fachadas o incluso un muro lleno de *graffiti*. Entonces su obra se aproxima a la abstracción.

El año siguiente es el de su primera exposición en la Betty Parsons Gallery. Puede ser que su traslado a un edificio alto, y la nueva perspectiva que allí adquiere, sea el estímulo para pintar una nueva serie de vistas de Nueva York, en las que penetra en la estructura de la ciudad. Por entonces Congdon comienza a caminar con pie seguro sobre una técnica casi escultórica, cercana a la que desde 1946 venía desarrollando Dubuffet. Ha sustituido la tinta, el gouache o el pastel, la pintura sobre papel, por el óleo y por otros tipos de soporte. Trabaja aplicando la materia pictórica con decisión

sobre superficies duras (plomo, vidrio, tabla...) que resistan la acción vehemente del artista. Las grandes áreas de color son la base del cuadro, a veces los tonos se mezclan como en una superficie de fluidos grumosa, otras veces se aprecia con nitidez el gesto breve, aface-tado, de la espátula. Sobre la masa de tonos dibuja: hace salir a la superficie el color de base (con frecuencia el negro) hiriendo el cuadro con un buril en largos trazos radiales, como fragmentos de estrellas. En ocasiones refuerza o acompaña las delgadas líneas del buril con hilos de color negro que derrama y hace correr sobre la imagen, velándola tras una malla orto-gonal. La serie de las *cities* se desarrolla en su mayoría sobre tablas de un tamaño medio colocadas en sentido vertical. El protagonista de estas pinturas es la masa de la ciudad, una superficie saturada de materia pictórica y de acción, concentrada en técnicas dibujísticas super-puestas: el arañado y el chorreo del color principal-mente. Un astro —sol o luna— ocupa siempre la misma posición, muy próxima a la línea del horizonte, o incluso alcanzado por ella. Los tonos que emplea, terrosos, oscilan entre los extremos del blanco y el negro, con predominio de este último —son visiones nocturnas o crepusculares—. Aún discretamente empieza a destacar el uso de pintura dorada que carac-terizará su obra posterior.

Aunque la presencia del horizonte y del astro es una indudable referencia paisajista, el tratamiento es casi abstracto. De la riqueza y complejidad gestual, así como del color, se desprende un efecto de lucha, de opacidad dura, dolorosa.

Estas pinturas se insertan, como una variante más, en el brillante momento de experimentación de los jóvenes pintores neoyorkinos. En ellas se combina la

búsqueda de un lenguaje formal con la fuerte carga emocional y existencial de toda la escuela. Golpea visualmente la densidad casi fangosa del óleo, y simul-táneamente desafía el enigma de la presencia constante del globo flotante, de un valor simbólico ambiguo. Sin llegar a la abstracción, las pinturas de Congdon de este momento, como las de sus coetáneos, están llenas de un *pathos* que blande como arma la libertad técnica y la calidad objetual del cuadro.

La importancia que tiene el *lugar* en la pintura de Congdon, hace que su asentamiento en Nueva York no sea definitivo. Frente a Estados Unidos, base de su per-sona y de su pintura, tronco en el que creció, Europa constituyó para Congdon el escenario de sus búsquedas —“Descubrir el misterio que soy. Que somos cada uno”—. Aunque nunca dejó de sentirse norteamerica-no, las estancias en el Viejo Mundo fueron cada vez más largas. Por lo general su lugar de trabajo estaba en algún lugar de Europa a pesar de que, hasta entrados los años sesenta, viajaba con frecuencia a Estados Unidos, donde estaban su familia y su mercado, y expo-nía regularmente en Nueva York.

La Europa amada de Congdon —imagen de sí mismo— era el mundo de grandiosa vulnerabilidad, caído en la guerra, que debía volver a nacer. Principalmente en Italia (ni vencedora ni vencida, sólo víctima) y, durante tantos años, en Venecia (herida de belleza, anclada entre la muerte y la resurrección, como toda Europa, como él mismo) halló el puerto en el que tomar tierra después de cada uno de sus innumerables viajes por los cinco continentes. Venecia fue, junto con Nueva York, su lugar privilegiado. La vivió y la penetró hasta las últimas consecuencias. De hecho, tal como afirmaría Peggy Guggenheim en 1953, la pintura de

Congdon constituye una de las etapas más serias de la imagería veneciana (*La Biennale di Venezia*, 12, febrero 1953, pp. 28-29).

Al final de los años cuarenta, las dos ciudades —Nueva York y Venecia— rivalizan por protagonizar su obra. La diferencia entre América y Europa se aprecia con claridad en las pinturas. El rasgado caótico de Nueva York (descriptivo del alma de la ciudad) es, en Venecia y Nápoles, descriptivo de las fachadas de los edificios. El astro se convierte en un enigmático disco dorado independiente de la luz del cuadro. Parece que el esplendor visual de Italia se impone y permite la confianza, mientras que la oscuridad de Nueva York obliga al artista a nadar en su propia angustia.

A partir de los años cincuenta, la luz de Venecia terminó por vencer a Congdon, invadiendo su mente y su obra. El artista sucumbió al brillo y al misterio de la vieja ciudad y se entregó a ella, rindiéndole tributo como a una diosa. Congdon, como el Aschenbach de Thomas Mann, percibía simultáneamente el ensueño y la putrefacción del lugar. En efecto, la belleza le fascina de modo punzante. Pero es una llamada a la plenitud que, por quimérica, termina apareciendo como un engaño. Para Congdon como para Mann, Venecia es, precisamente por su belleza equívoca y seductora, escenario familiar de la muerte. En esta línea hay que comprender la lucha constante que Congdon mantiene en su obra contra lo que él llamaba su “buen gusto”, considerado un lastre de la educación puritana, pero que también juega un papel importante en el amor y los lazos que atan su espíritu a Italia. Afortunadamente, a diferencia del refinado personaje de Mann, que, sobrepasado, acepta con melancolía el fin de su arte y de su vida, la experiencia veneciana fue increíblemente fecunda en el caso de Congdon.

Ya asentada la técnica que Pietro Bellasi ha llamado “de adición y sustracción” (“La herida en la belleza”, *William Congdon. 1912-1998. La mirada de un testigo del siglo XX*, Encuentro, Madrid, 1998, pp. 45-55) para evidenciar la dependencia del modelado, juega con ella para adaptarse a las necesidades de cada cuadro. Para la serie de la plaza de San Marcos de 1950, suele preferir el formato horizontal. En cada una de las grandes áreas de color que definen los elementos de la plaza, la luz se abre paso en forma de riqueza cromática generada, más que por yuxtaposición, por superposición de tonos. Al hacer emerger las capas inferiores de color por medio de la incisión, el autor deja espacio al azar y al juego, de modo que el resultado final se teje en el proceso de realización, y la imagen, más que idea modelo, es encuentro. Los tonos son los mismos que en Nueva York, aunque hay un uso más contenido del negro y un mayor desarrollo del oro.

Cada obra se presenta como una visión nacida casi en el delirio. La Venecia de Congdon es una ciudad que cambia de cuadro a cuadro, como en palpitos de un organismo vivo. Los elementos percibidos (la basílica de San Marcos, el *campanile*, las procuradurías, el cielo y el pavimento de la plaza) se transforman y se relacionan entre sí con libertad. La proporción, el color, la luz y el espacio están en función de las relaciones internas, configurando cada obra con independencia del dato percibido. La vinculación de los haces luminosos a la basílica o al astro que vuela sobre ella acentúan su dimensión simbólica. Ésta, cuando desaparece la esfera, parece pasar al *campanile* rojo, de inclinación cambiante. Pero no se trata de una metáfora sino de un símbolo visual que se abre paso en la imaginación, y que por su carácter enigmático es más búsqueda que expresión.

Partiendo de Nueva York o Venecia (ciudades que alternaba como lugar de residencia) William Congdon recorrió el mundo entero como una forma de disponer-se para pintar. En los momentos de búsqueda más intensa, se embarcaba en viajes que le llenaban de experiencia y de vida, del alimento con que nutría a sus “hijos”. Los parajes más colmados de significado o más habitados por el espíritu humano son el material de su pintura, el objeto que aparece en casi todos sus cuadros. Por esos años escribía a su amigo el coleccionista John Henry Ede sobre el descanso que encontraba en lugares como Egipto, Grecia o India del “pequeño, pero ruidoso, Ego de la moderna burguesía”. Y añadía: “Italia, en ese sentido, se está volviendo insoportable” (Carta 4-1-1954).

Se podría hablar de paisajes interiores que, sin embargo, no suponen el triunfo de la subjetividad porque en la imagen el artista configura, amasa, el alma de la ciudad. Prueba de ello es que en las diversas series pintadas en los años cincuenta (París, Atenas, Roma, Nápoles, Asís, Puebla... y, sobre todo, Venecia) cada lugar tiene, allende los elementos topográficos, una personalidad propia que invade el cuadro. Son por lo tanto viajes, como si de retratos se tratara, a las entrañas de la ciudad. Los valores plásticos e icónicos conviven y se nutren mutuamente.

Dentro del periodo, la primera mitad de la década de los cincuenta es especialmente productiva; se encuadran en ella algunas de las mejores obras de Congdon. La confianza —de la que por instinto desconfía— le lleva a aumentar el tamaño del soporte. Es frecuente que la composición responda a una estructura radial, en la que la imagen parece precipitarse hacia un centro que se podría situar en el ojo del artista (un ojo esférico,

de gran angular). Los gestos del brazo en arcos concéntricos recuerdan la actuación de un compás humano que tratara de abrazar la imagen sin moverse de un punto fijo. El efecto resultante es de unidad.

En años posteriores profundiza en el mismo modo de hacer, pero empieza a acusar una decadencia de los temas venecianos y sale en busca de nuevos lugares. La evolución que se perfila en este periodo de la pintura de Congdon consiste en un abandono paulatino del dibujo y una división cada vez más neta del lienzo en áreas de color con largos movimientos de espátula. Reduce los medios expresivos y a la vez busca otros nuevos, como la mezcla de materias diversas con el pigmento: arena, hollín, café, distintos tipos de pintura metálica...

Trabaje donde trabaje (Venecia, París...) en el periodo que va de la Segunda Guerra Mundial a 1959, todos sus viajes terminan en Norteamérica, ya que sólo allí expone y vende sus obras. En los últimos años de su vida, William Congdon recordaría esta etapa inseparablemente unida a la experiencia de la emergente Escuela de Nueva York, cuando un buen número de artistas jóvenes, sin formar grupo desde un punto de vista estético, participaron de las mismas inquietudes y de un mismo proceso cultural. Según él mismo, formó parte en los inicios de lo que Irving Sandler llamó “el triunfo de la pintura norteamericana” (*El triunfo de la pintura americana. Historia del expresionismo abstracto*, Alianza, Madrid, 1996). Como los demás forjó, en los años de posguerra, un estilo personal, que le identifica como *action painter*, aunque los flirteos con la abstracción no pasaron de ser esporádicos. Además de las búsquedas pictóricas, le unió a sus compañeros de generación el espacio artístico de la ciudad, especialmente la Betty Parsons Gallery, donde expuso regular-

mente entre 1949 y 1967. Por el contrario le separó de ellos su progresiva evasión hacia Europa, donde su pintura empezaba a echar raíces, y el establecimiento de su estudio en Venecia precisamente en los años en que Estados Unidos superaba sus complejos y dejaba de tener a Europa como punto de referencia; la escuela de Nueva York se conocía a sí misma en gran parte en oposición a la escuela de París, y proclamaba su emancipación de la vieja nodriza.

En cualquier caso participó del éxito comercial que acompañaba a la experiencia neoyorkina y el patrocinio de Betty Parsons le ayudó a colocar su obra en los mejores museos de Estados Unidos, entre los que se pueden citar el Metropolitan, el MoMA y el Withney en Nueva York, o el Museo de Bellas Artes de Boston.

CRISIS Y TRANSICIÓN. 1959–1979

William Congdon no fue ajeno a la crisis de desarrollo que sobrevino en el grupo al terminar la década de los cincuenta. La aparición de las primeras propuestas pop y el cambio de orientación del mercado vinieron precedidos en la persona de Congdon por un largo conflicto espiritual, manifestado en una lacerante aridez creativa, que le llevó a lo que él llamaba su *suicidio*, la entrada en la Iglesia católica, realizada en Asís, en agosto de 1959. Dicho paso no fue en principio, por lo que se refiere a su pintura, un cambio fundamental. Antes bien, en medio de una existencia vivida voluntariamente al límite, supuso una penetración hacia adelante en la crisis. Un paso más en la búsqueda desesperada de la salvación de su arte, que durante algunos años creería por momentos muerto o transfigurado y, casi siempre, en franca decadencia. Precisamente en esos años comenzó la redacción de un diario que per-

mite seguir de cerca las incertidumbres de sus estados creativos.

Asentado en Asís, fluctúa de un tema a otro, entre la literalidad de la iconografía tradicional y el expresionismo puro del gesto, buscando un nuevo modo de hacer equiparable a su obra de los años cuarenta. En la zozobra cristalizaría el tema más constante de Congdon durante veinte años: la crucifixión, pintada, a intervalos, más de noventa veces. Es la plasmación más pura de su expresionismo, el tema sin objeto o el objeto universal, que asume en sí toda la realidad. El yo —el hombre que es todas las cosas— y el todo volcados, del modo más literal posible, en el cuadro. Congdon, que suele optar por un tipo de título, se podría decir, tautológico o prescindible, esta vez invierte la relación: la imagen pertenece al nombre, más que el nombre a la imagen, y el pintor introduce en ella algunos elementos (la herida, la melena, el travesaño o, en algún caso, los clavos) que permiten el asentimiento del espectador. De este modo, el efecto nace de la unión entre el título —casi siempre reconocible en algún elemento— y el cuadro. En el título, por la carga de la tradición, hay una saturación de significado difícilmente abarcable. El cuadro, mediante la materialidad terrosa del empaste y la pureza del gesto descendente, expresión reducida al mínimo, genera un contraste que incita a una reflexión incesante, difícilmente conceptualizable, pero cargada de emoción.

En 1967 viajó de nuevo a Estados Unidos con motivo de su última muestra en la galería de Betty Parsons, el resultado fue una ruptura casi definitiva con América. Dos años después realizó unos agónicos esfuerzos expositivos en Milán, que fracasaron rotundamente y terminaron por arrancarle del entorno artístico.

Cada vez más cerrado en sí mismo no fue capaz, sin embargo, de abandonar la práctica artística, que era su modo de estar en el mundo, y que siguió, libre de influencias, una evolución peculiar de resultados sorprendentes. Todo esto fue posible gracias al cambio de situación que le sobrevino tras el fallecimiento de su madre en 1959, y de su padre en 1961. Después de haber vivido unos años casi exclusivamente de su pintura, precisamente en el momento en que el mercado se le cerraba, recibió una herencia que le permitió despreocuparse de su situación económica para el resto de sus días.

El recorrido de Congdon se revela paradójico si se considera que va contracorriente de la tendencia general del mundo del arte. Su exilio hacia Europa comenzó pocos años después de que se realizara el traslado de la intelectualidad europea a los Estados Unidos, de que París pasara el testigo a Nueva York. Al viaje físico acompaña de hecho otro viaje que va del éxito al fracaso, hasta anclarse en el ocultamiento. El esconderse de Congdon implicó el desarrollo apartado de su obra. Al margen de la valoración de este hecho hay que admitir que forma parte de la peculiaridad del artista.

Llega el momento de decir de qué modo, antes y después de su, en parte, voluntaria desaparición del escenario artístico, la pintura fue el modo de ser de William Congdon. De hecho, organizó toda su vida en torno a la búsqueda del cuadro: las relaciones humanas, los viajes, cada uno de sus días —el horario, la alimentación, la habitación, los sonidos y las imágenes que percibía— estaban solícitamente dispuestos en atención al nacimiento de la obra. Buscaba dentro de sí la imagen que le ponía en disposición de dar a luz el cuadro.

En la obra de Congdon (como en la de cualquier pintor de su generación) la atención al proceso de gestación y al nacimiento del cuadro es fundamental. En este sentido, su estado natural como pintor era la precariedad. Dependía absolutamente de la aparición de una imagen en su interior que guiara su mano inconsciente. Todo su trabajo consistía en crear el entorno adecuado para estos encuentros. Ésta es la tensión que recorre su vida y su obra: la alternancia de periodos creativos y estériles. Y en la aridez, su impotencia se transformaba en crisis. Subía el tono emocional de su vida (con la música, con los viajes, con el alcohol...) persiguiendo estímulos para su pintura. Tardó muchos años en aceptar que en su obra, como en la música, los silencios eran necesarios y formaban parte de los cuadros.

Tal vez el principal instrumento con que contaba para disponer su espíritu al alumbramiento del cuadro era la escritura. William Congdon fue un escritor infatigable. Se vertía día tras día en el papel de modo consciente o inconsciente. Sus cartas, sus cuadernos de notas, sus diarios... constituían una forma de autoconocimiento y de autoentrega mientras que, por el contrario, en el cuadro no veía un medio de expresión, sino un encuentro, un nuevo ser nacido del misterio, del *don*, ante el que se detenía admirado y lleno de amor.

El mismo estado de precariedad por lo que respecta al nacimiento de cada obra se pone especialmente de manifiesto en la vulnerabilidad y la apertura en sus relaciones humanas.

En todos los momentos de su vida necesitaba contar con alguna estrecha amistad que le sirviera de norte y de espejo. Ya se ha mencionado el afecto que le unió a su hermano Gilbert y la amistad con Thomas Bladgen en los años de universidad, tan decisiva en su carrera.

Posteriormente estrechó lazos con su prima, la escritora Isabella Gardner, simultáneamente conoció al coleccionista Jim Ede, con quien mantuvo una jugosa correspondencia durante los años cincuenta y, a partir de 1960, hay que mencionar a Paolo Mangini, al que, por encima del afecto, le unió una fraternidad de tono místico.

En un plano distinto conectó con personalidades como Maritain o Stravinsky. En el primer caso le bastó media hora de conversación con el filósofo para entender que aquel le comprendía mejor que nadie (Carta a J. H. Ede, 20-6-1961). Con Stravinsky le unió Venecia. Congdon conoció al compositor en Azores en 1955, pero su amistad creció en la ciudad de la Laguna. De orígenes diferentes, el ortodoxo oriental y el puritano americano buscaban en Italia, y en concreto en Venecia (occidental para el primero, oriental para el segundo), la concreción de la forma y la belleza propias del clasicismo. El viejo maestro alimentó la amistad con el pintor hasta su muerte, y a partir de las declaraciones de Congdon se puede adivinar que las conversaciones con el músico le ayudan a configurar su personalidad artística (Carta a Jim Ede de 12-2-1958). Durante muchos años pintó escuchando su música.

La crisis personal en la que se sumió Congdon en torno a los años sesenta (inmediatamente antes y después de su entrada en la Iglesia católica) terminó cuando superó la crisis creativa. En los años setenta reanudó sus viajes, casi siempre a Oriente o al norte de África. En estos años la materialidad del cuadro se hace más evidente. Las pinturas pierden cierto carácter visionario y el trazo va siendo más consciente. Economiza sus medios y, deliberadamente, trabaja menos la imagen. Cada elemento o área de color suele consistir en una

gruesa mancha de tono uniforme, generada por un solo gesto, que, yuxtapuesta a las otras, cubre con libertad el espacio. Realza, con sentido escultórico, el volumen del movimiento, ágil y directo, soplando sobre el cuadro polvo de tonos metálicos. Esporádicamente roza los límites de la abstracción. Los pocos que entonces contemplaron su obra la relacionaron con el informalismo, término que Congdon siempre consideró del todo inapropiado para hablar de una obra de arte.

Durante sus largas estancias en Subiaco realiza paisajes que, a pesar de la diferencia orográfica entre las montañas del Lacio y la Bassa milanese, anuncian de lejos el sesgo que tomará la obra de Congdon en los últimos años. Otras series pictóricas del periodo sugieren el desarrollo de un vivo debate en el seno de su pintura. Como una síntesis de momentos anteriores, su obra oscila entre la defensa de los valores visuales y la posibilidad de lectura simbólica, hasta que parece romperse la unidad forma/contenido. El toro, el pichón muerto, el petrolero, el tren siniestrado, los barcos griegos... se revisten de un importante valor simbólico (tan ambiguo y universal, por otra parte, como el astro de sus primeras obras o el mismo crucifijo) o desaparecen tras una composición casi abstracta.

MADUREZ. 1979-1998

Cuando, con la edad, supo llegado el final de su éxodo por el mundo, William Congdon se ató definitivamente a Italia, pese a considerarla transformada, como el resto de Europa, en un sucedáneo insípido de Estados Unidos. Descubría en ella el crecimiento progresivo de los mismos vicios culturales que le habían llevado a su voluntario exilio. La elección de Milán —donde más palpables se le hacían estos vicios— tuvo algo de cambio de escenario:

dejaba de buscar su pintura en los lugares, para intentar encontrarla en sí mismo. Así, en 1979, con sesenta y siete años, Congdon dio por finalizados sus viajes y se asentó definitivamente en Buccinasco, en la Bassa milanese, ocupando un ala en un monasterio de reciente creación.

La creatividad de Congdon supo adaptarse a las circunstancias para generar una obra completamente distinta, desarrollando una nueva vena artística, increíblemente fecunda, hasta sus últimos años. Se trata de un periodo de su obra que algún estudioso ha calificado de verdadero *altersstil* (Fred Licht, "L'altersstil di William Congdon", *Cielo è Terra*, FIUA, Rimini, 1997, pp. 5-7), equiparándolo al que desarrollaron los grandes maestros en sus últimos años.

Estación tras estación, Congdon se ve rodeado siempre del mismo paisaje, pero la limitación espacial y el trabajo continuado sobre el mismo asunto permiten que categorías abstractas, como el tiempo y la luz, cobren protagonismo. El salto estilístico se dará cuando estas categorías, como un chorro de vida, pasen de los objetos que percibe el artista a los que crea: a la cosicidad del cuadro. Se trata de obras en las que ha desaparecido definitivamente la violencia del gesto, el *pathos*, la angustia, la búsqueda o cualquier forma de presencia del hombre que no sea la de un lirismo y una sensibilidad hechos lenguaje, ya no romántico sino clásico, configurando la pintura.

Desde 1995 la invalidez del artista fue en aumento obligándole a pintar, a duras penas, obras en formato muy reducido, de torpe factura, aunque palpitantes de emoción. El 14 de abril de 1998 falleció en el hospital pocas horas después de abandonar su estudio-vivienda en el monasterio de Buccinasco. Significativamente, dejó

inacabado en el caballete el cuadro titulado *Tre alberi*. En él confluye en cierto modo toda la pintura de Congdon, ya que tuvo el singular privilegio de recoger, hasta agotarlo y morir, el aliento creativo que le restaba. ■